

Janett Reinstädler

## **Sehnsucht nach dem Boulevard? Zur kolonialen Selbstinszenierung im Theater von Martinique und Guadeloupe<sup>1</sup>**

In der Karibik manifestieren sich in besonderer Weise die seit jeher konflikthaften Beziehungen zwischen Europa und Lateinamerika. Hier starteten die Eroberer ihren Vernichtungszug durch die 'Neue Welt' und hierhin zogen sie sich zurück, als der Kontinent seine Unabhängigkeit durchsetzte. Auf den Antillen erkämpfte eine blutige Sklavenrevolte die Schwarzenrepublik Haiti, führten die Kubaner mehrere Unabhängigkeitskriege zur Lösung von Spanien, während andere Inseln bis heute (weitgehend) widerspruchsflos zum europäischen Territorium gehören. Anders als England und Spanien war Frankreich eine weniger erfolgreiche Kolonialmacht in der Region: Erst im 17. Jahrhundert besetzte es verschiedene kleinere, wenig lukrative und deshalb kaum umkämpfte Inseln und geriet in der Folgezeit immer wieder durch die Angriffe der verbliebenen Ureinwohner, Überfälle von Piraten und die militärischen Offensiven konkurrierender europäischer Marineeinheiten in Bedrängnis. Alle 'französischen' Karibikinseln wechselten mehrfach ihre politischen Zugehörigkeiten und nach der traumatischen Niederlage in Saint-Domingue gelang den französischen Machthabern im 19. Jahrhundert lediglich die Sicherung der Sklavenkolonien Guadeloupe und Martinique. Gleichwohl provozierten die jakobinischen *Maxime Liberté, Égalité* und *Fraternité* auch hier Unruhen, welche sich etwa in Martinique 1790 in Pogromen der Weißen gegen die aufstrebenden freien Farbigen entluden. Die dortige Kolonialelite war zugleich dezidiert gegen die Abschaffung der Sklaverei durch die Pariser Revolutionsregierung und unterstützte die Besetzung der Insel durch die Engländer im Jahr 1794, die wiederum das

---

1 Dieser Aufsatz entstammt – in leicht abgeänderter Form – meiner Habilitationsschrift *Die Theatralisierung der Karibik: (post)koloniale Inszenierungen auf den spanisch- und französischsprachigen Antillen im 19. Jahrhundert* (Humboldt-Universität zu Berlin, 2006).

Sklavensystem restituierten und in den nächsten zehn Jahren für eine vergleichsweise ruhige Lage sorgten. Im Großhafen Pointe-à-Pitre von Guadeloupe hingegen nahmen Angehörige der weißen Mittelschicht die Nachricht vom Sturm auf die Bastille zum Anlass, eigene Unabhängigkeitsbestrebungen zu artikulieren und organisierten ab September 1789 zahlreiche antifranzösische Demonstrationen, denen sich Soldaten, Dockarbeiter und Seeleute, unter ihnen viele freie Farbige, anschlossen. Als die Insel im Frühjahr 1794 ebenfalls von den Engländern besetzt wurde, entsandte Frankreich Truppen, die Guadeloupe noch im selben Jahr zurückeroberten. Mit der Guillotine im Gepäck unterwarf der Revolutionskommissar Victor Hugues mit aller Härte die Eliten der Insel und ließ über 800 des Royalismus verdächtige weiße Pflanzer und freie Farbige hinrichten. 1802 setzte sich das französische Militär ein weiteres Mal gegen antifranzösische Gruppierungen durch, konnte 1809 jedoch nicht die erneute Einnahme durch die Engländer verhindern. Erst 1815 sollte Guadeloupe, wie auch Martinique, wieder unter französischer Fahne stehen.<sup>2</sup>

Auf beiden Inseln existierte somit zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein komplexes Spannungsfeld interner wie externer Interessen, die bereits seit Jahrhunderten mit militärischen oder paramilitärischen Maßnahmen verfochten wurden. Nach 1815 war der Alltag weiterhin durch physische Gewalt gekennzeichnet, deren Pole einerseits die grausame Repression der Sklaven und andererseits die von den Unterdrückten immer neu durchgeführten blutigen Aufstände waren.

Die Situation gewann insbesondere durch das eklatante ethnische und soziale Ungleichgewicht auf den französischen Karibikinseln an Brisanz. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts verfügte gut 10% der Bevölkerung (siehe Tabelle) über die ökonomische und militärische Macht, eine zahlenmäßig weit überlegene Mehrheit zu beherrschen und auszubeuten.

---

2 Vgl. zu den Geschichtsdaten Adélaïde-Merlande (1994: 162ff.); Nicolas (1996a: 288ff.); Geggus (1996) und Saco (2002).

Martinique					Guadeloupe
	1789	%	1835	%	1790 in %
‘blancs’	10.635	11	9.000	8	13
‘libres de couleur’	5.235	5	28.955	25	3
‘esclaves’	83.414	84	78.076	67	84
Gesamt	99.284	100	116.031	100	100
	(Nicolas 1996a: 238)		(Saco 2002: 163)		(Pérotin-Dumon 1996: 259)
Heute ca.	420.000				440.000

Nicht einmal nach der offiziellen Abschaffung der Sklaverei im Jahr 1848 konnte von einem Ende der Zwangsarbeit gesprochen werden, glichen doch die Kolonialisten den Mangel an billigen Arbeitskräften durch Anwerbungen indischer und afrikanischer Vertragsarbeiter aus, welche weiterhin unter den sklavenähnlichen Bedingungen der Schuldknechtschaft arbeiteten. Zu ihnen zählten auch viele Kinder, denn das Mindestalter, das das Gesetz für die ‘Angeworbenen’ vorschrieben, betrug lediglich sechs Jahre (Nicolas 1996b: 117). In der zweiten Jahrhunderthälfte konsolidierte die Oberschicht ihre Machtposition und sabotierte die Durchsetzung republikanischer Dekrete aus Europa so weit wie irgend möglich (Nicolas 1996b: 7ff.). Der Rassismus äußerte sich nach wie vor auf allen Ebenen der gesellschaftlichen Beziehungen, sei es in schweren Misshandlungen farbiger Angestellter oder in der Hintertreibung der politischen Arbeit der neu gegründeten Organisationen und Parteien der Farbigen durch konservative Weiße (Nicolas 1996b: 90-93; Burand 2002). Gegen Ende des Jahrhunderts radikalisierte sich auf Guadeloupe der Widerstand der sozial marginalisierten Gruppen. Agitatorische Pressearbeit, die Bildung der *Union Républicaine* gegen die “blancs réactionnaires” und die Destabilisierung der öffentlichen Ordnung durch Streiks bestimmen die 1890er Jahre. Mit einer langen Serie von Brandstiftungen in öffentlichen Gebäuden und auf Plantagen verfolgte die schwarze Emanzipationsbewegung ab 1898 eine radikale Sabotagestrategie, die 1899 im Großbrand von Pointe-à-Pitre gipfelte. Noch im selben Jahr zerbrach die sozialistische Partei des Landes an der Debatte um die Legitimität von Gewalt im politischen Kampf (Thiébaud 1989: 129ff.). Auch spä-

tere Unabhängigkeitsbestrebungen schlugen fehl – beide Inseln sind bis heute Teil der französischen Republik.

Ungeachtet dieser konflikthaften, von Gewalt und sozialer Unsicherheit geprägten Situation, die noch durch zahlreiche Naturkatastrophen wie Erdbeben, Hurrikans, Überschwemmungen, Vulkanausbrüche, Epidemien usw. verschärft wurde, entwickelte sich im 19. Jahrhundert auf Martinique und Guadeloupe eine ausgeprägte Theaterlandschaft, die nur zum Teil mit der auch kulturell operierenden imperialistischen Kolonialstrategie und dem ökonomischen Aufschwung erklärt werden kann. Ganz Lateinamerika wurde im 19. Jahrhundert von einem Theaterfieber ergriffen, von dem noch heute die großen Theater wie das “Tacón” von Havanna, das “Teatro Colón” von Buenos Aires, das “Teatro Caracas” u.a. Zeugnis geben. Auch in den kleinstädtischen Zentren Fort-Royale und Saint-Pierre (Martinique) bzw. Pointe-à-Pitre und Basse-Terre (Guadeloupe) mit ihren nur 8.000-10.000 Einwohnern blühte mit dem Zuckerboom das Festleben in Privattheatern, Tanzveranstaltungen, Maskenbällen, Kabaretts und Kasinos auf. Im Folgenden wird gezeigt, welche zentrale Funktion diese Theaterwelt im 19. Jahrhundert für die koloniale Selbstinszenierung – vor allem der Eliten – übernahm. Im Schauspielhaus, dem “besonders privilegierte[n] Ort der Aufführung kollektiver Bilder” (Jakob/Röttger 2004: 5) konnten die Zuschauer die Illusion wahren, gleichberechtigt an der europäischen Gesellschaft und Kultur zu partizipieren. Im Sinne von Maurice Halbwachs (1935) dienten die hier zirkulierenden Bilder auch der Etablierung eines gemeinschaftlichen Selbstentwurfs, einer imaginierten kollektiven Einheit (Anderson 1991), die die tatsächliche Hybridität der karibischen Gesellschaft zunächst verneinte, ihr bald jedoch mehr und mehr Rechnung tragen musste.

### 1. “Ein äußerst fuertreflich Schauspielhaus”

Die durch die Sklavenarbeit beschäftigungslose und von ihrer ruralen Umgebung gelangweilte Oberschicht knüpfte große Erwartungen an die Schauspieltruppen, die ab 1776 vermehrt aus Frankreich eintrafen. So hieß es 1780 in einer ‘Stellungnahme bezüglich der Einrichtung eines Schauspielhauses’: “A l’aide du spectacle on verra dans peu d’années les habitants de la Martinique ne plus différer des Européens

que par leur climat“ (Nicolas 1974: 11). Bereits 1786 weihten die Bewohner von Saint-Pierre ihr erstes Theater ein, das 200 Zuschauer fasste (Delaunay-Belleville/Léger 2002: 3) und über welches ein Jahr später der zeitgenössische Reisende Paul Erdmann Isert berichtete:

Die vorzueglichsten Divertissements der Franzosen in diesem Himmelsstriche, sind die Schauspiele. Sie haben ein aeußerst fuertrefflich Schauspielhaus zu St. Pierre, das verschiedenen beruehmten europaeischen an Groesse und Geschmak, uebersteigt. Es hat einen grossen Vorhof, und vor dem Portale ist eine Auffuhr, wo die Senftentraeger an die eine Seite hinauf, und an die andere hinunter passiren muessen. Es hat 4 Rang-Logen, deren erster nach außen rings herum eine Gallerie hat, auf welcher man so lange verweilen kann, bis das Schauspiel seinen Anfang nimmt, oder auch um waehrend desselben frische Luft zu schoepfen, ohne seinen Plaz in die Loge zu verlieren. Es sind gar keine Abtheilungen in allen Raengen, sondern ein jeder geht nach seiner Phantasie, wo es ihn beliebt. Der vierte Rang heisst: zum Paradiese, fuer das farbigte Volk (*au paradis pour les gens des Couleurs*,) wohin alle verbannt seyn, die ihre saemtlichen Ahnen nicht von Europaeern herleiten koennen. Man siehet hier oftmals Christisen (Leute aus dem vierten Gliede zuerst von Europaern mit Negerinnen erzeugt), deren Haut manchmal ungleich weißer ist wie die, selbst nordlicher Europaeer. Man gab hier waehrend meines Aufenthalts ebenfalls fast lauter Singestuekke und Opern. Neulich habe ich Orpheus und Euridice ziemlich gut vorgestellt [gesehen]. [...] Ein Ungluek fuer einen nordischen Europaeer ist es: daß er im Schauspielhause kaum ausdauren kann fuer alle mit Bisam parfumirten Herren; und wenn das noch das einzige waere? aber um recht rund um sich her die Luft zu vergiften, hat ein jeder seinen Faecher, und verweht den Duft; wie ein Orkan den Staub. Es wuerde auch wieder den Wohlstand seyn, wenn ein franzoesischer Kreole [...], ohne Faecher nach dem Schauspielhause gienge. (Isert 1788: 374f.)

Das Zitat bestätigt nicht nur, wie sehr das Theater und sein Besuch ein Statussymbol der karibischen Elite war und welche zentrale Rolle es in der Etablierung einer ethnischen Hierarchie hatte. Es offenbart auch Differenzen zwischen der karibischen Inszenierung von europäischer Kultur und dem eigentlichen Kulturverständnis des Europäers. Anstelle von weltmännischer Eleganz fielen Isert das aufdringliche Parfum der Kreolen und eine gewisse Rücksichtslosigkeit im Gebrauch des Fächers auf, statt der strengen Platzzuweisung im europäischen Theater existierte in der Karibik die uneingeschränkte Mobilität des Publikums, das während der Aufführung umherging, wie die Zuschauer in Europas Theatern der frühen Neuzeit. Diese anarchistische Bewegung, mit der die koloniale Elite ihren Theaterraum bewohnte, war jedoch nur eine scheinbare, denn sie kontrastierte mit einer rassistischen

Raumordnung, welche die schlechtesten Plätze (wie übrigens in Europa auch) ironisch als "Paradies" bezeichnet, den freien Farbigen zuwies.

Eine Überlegenheit der Kreolen offenbarte sich diesem Zitat nach allein im Umgang mit der ethnischen Differenz, die der europäische Blick nicht immer wahrzunehmen vermochte, weil die Haut der Mischlinge "manchmal ungleich weißer ist wie die, selbst nordlicher Europäer". Doch Isert glich seine Unsicherheit aus, indem er in subtiler Form seinen Kunstverstand als differenzierter, kritikfähig-distanzierter über den der Kreolen erhob. Mit dem Singspiel, in seinen Augen nicht mehr und nicht weniger als "ziemlich gut vorgestellt", war das Publikum "weit mehr, wie ich, [...] zufrieden, denn ehe das Stueck sich endigte, warf man den Orpheus eine Myrtenkrone, aus den Logen auf die Buehne zu, welches vom Paterre gewaltig applaudirt wurde" (Isert 1788: 374).

Diese Quelle aus den ersten Tagen des europazentrierten, großbürgerlichen Elitetheaters auf Martinique zeigt Strukturen auf, die das gesamte 19. Jahrhundert über die Bühnenwelt der französischen Antillen bestimmen sollten. Ihre Determinanten waren der Prestigecharakter des Theaters, die rassistische Hierarchisierung des Publikums, die Begeisterung für europäische Stücke und Schauspieltruppen sowie der fehlende Bezug zwischen Aufführungsinhalt und lokalem soziohistorischem Kontext. Und sie fasste die Asymmetrie, die die Beziehungen zwischen Europa und Lateinamerika prägten: Während die karibische Elite die europäische Kultur recht vorbehaltlos affirmierte und zu repräsentieren meinte, bedachte der europäische Reisende diese Inszenierung mit einem wohlwollenden, aber herablassenden Blick, der weniger die Zeichen der Ähnlichkeit als die der Differenz wahrnahm.

Die Theater von Martinique und Guadeloupe blieben bis zum Jahrhundertende eine eher exklusive Veranstaltung für die Reichen. In unregelmäßigen Zeitabständen gastierten europäische Schauspieltruppen auf den Inseln und führten dort in kurzer Zeit eine beeindruckende Zahl an Vorstellungen durch.<sup>3</sup> Das sehr abwechslungsreiche Repertoire wurde fast ohne Ausnahme aus der europäischen Theaterproduk-

---

3 Ein Beispiel für die Fülle des Repertoires geben der französische Theaterdirektor Ribié und seine Truppe: Sie präsentierten auf Martinique zwischen 1816 und 1819 etwa 190 Stücke, darunter 124 verschiedene Titel (Nicolas 1974: 24).

tion gespeist. Zunächst dominierte das *vaudeville*, doch man spielte auch *Opéra comique* und *comédie-larmoyante*, später mehrten sich die Aufführungen von Tragödien und großen Opern. In der Spielzeit 1883/84 beispielsweise präsentierten die beiden Theater von Martinique Werke von Meyerbeer, Rossini, Bellini, Donizetti, Dumas, Dumanoir, Dennery, Gounod, Labiche u.a.

Auch in architektonischer Hinsicht unterstrichen die zeitgenössischen lateinamerikanischen Theater den karibischen Anschluss an die europäische Kultur. Auf Martinique orientierten sich in den 1830er Jahren die Erbauer des Schauspielhauses von Saint-Pierre an der klassizistischen Seitengestaltung des Theaters von Bordeaux. Anlässlich einer umfassenden Renovierung in den sechziger Jahren erweiterte man die Innendekoration um Bilder von Corneille, Racine, Molière, Beaumarchais sowie die gekränzten Namen Verdi, Meyerbeer, Boieldieu und Beethoven (Chauleau 1979: 315). Und bis in das 20. Jahrhundert repräsentierte dieses Theater die Eleganz, den Luxus und den hohen Kulturwert Saint-Pierres.<sup>4</sup>

Zunächst vergab die Kolonialverwaltung das Theatermonopol für beide Inseln gleichzeitig, später verlieh sie getrennte Aufführungsrechte. Die Schauspielgruppen, denen an einer maximalen Zahl an Vorstellungen gelegen war, bespielten in der Regel zunächst die beiden großen Städte einer Insel, um direkt im Anschluss ihre Arbeit in denen der anderen fortzusetzen. Diese unregelmäßig erfolgenden Repräsentationen der beschleunigten Pariser Vergnügungsgesellschaft des 19. Jahrhunderts (Wehinger 1988) stabilisierten die (zu Recht) paranoide karibische Kolonialgesellschaft, die sich lustvoll nach Europa entführen ließ und der blutigen Bühne der eigenen Realität den Rücken zuwandte. Angesichts der bedrohlichen ethnischen Mehrheitsverhältnisse ist der Theaterbesuch der Oberschichten als eine *Performance* von Geschlossenheit, eine Deklaration des eurozentristi-

---

4 Anfang des 20. Jahrhunderts schreibt beispielsweise der Martiniker Historiker Salavina in Erinnerung an die Treppen zum Theater: "je rêvait de voir ces larges marches se continuer, en marbre, jusqu'à la vague harmonieuse qui chanterait [...] sa complainte harmonieuse: [...] le théâtre de Saint-Pierre, sans doute aucun, représenterait la huitième merveille du monde" (Salavina 1986: 168). Angesichts der tragischen Katastrophe von 1902, bei der Saint-Pierre durch einen Vulkanausbruch vernichtet wurde, ist eine nachträgliche Glorifizierung sicherlich verständlich. Dem tatsächlichen maroden Zustand des Hauses, das Ende des 19. Jahrhunderts verfiel, entsprachen diese Imaginationen jedoch in keiner Weise.

schen Selbstentwurfes und des festen Willens, die sich abzeichnende kulturelle Hybridisierung zu verhindern, lesbar.

Die Theatertourneen vermittelten dabei den Inseleliten nicht nur die Vision, selbst europäisch zu sein, sie ermöglichten ihnen auch eine *gemeinsame Rezeption* der europäischen Kultur (der französischen Sprache, der Mode, der Gestik, der Musik, von imaginären Entwürfen des bürgerlichen Lebens etc.). Wie kein anderes kulturelles Medium vernetzte das Theater die konkurrierenden Städte einer jeden Insel sowie die Inseln selbst miteinander und bereitete damit die Ausbildung eines imaginierten, gemeinsamen *karibischen Kulturraums* vor. So heißt es in einer zeitgenössischen Rezension

Nous connaissons déjà de la Havane, de Caracas, de Porto-Rico etc., les brillants succès de la compagnie italienne ici présente; les ovations qui l'attendent à la Pointe-à-Pitre ne pourront qu'ajouter à leur renommée européenne et transatlantique (Anonym 1862: 1f.).

Die Opfer, die seitens der verschleppten, entmenslichten, ausgebeuteten Afrikanerinnen und Afrikaner zur Etablierung dieser Theaterkultur gebracht werden mussten, können nur erahnt werden. Die geophysischen Bedingungen, unter denen das Bühnenwesen entstand, forderten darüber hinaus auch in anderen Reihen Tribute. Für die aus Europa anreisenden Schauspielgruppen war, abgesehen von den Gefahren der Atlantiküberquerung, der Aufenthalt in den Tropen ein Wagnis, das sich nicht nur auf das finanzielle Risiko beschränkte. Das größte Problem bestand in den tropischen Krankheiten, etwa Malaria, Cholera und insbesondere Gelbfieber, dem viele Schauspieler erlagen (Nicolas 1974: 35). Soziale Unruhen und die erwähnten Naturkatastrophen warfen immer wieder die Städte um Jahre in ihrer Entwicklung zurück und lähmten das kulturelle Leben. Das Theater von Saint-Pierre wurde 1813 zerstört, 1816/17 wieder aufgebaut, Ende der zwanziger Jahre geschlossen, 1832 neu errichtet, in den vierziger Jahren wieder geschlossen, mehrfach eher schlecht als recht renoviert, wiedereröffnet, erneut geschlossen. Mit dem verheerenden Vulkanausbruch im Mai 1902, bei dem 25.000 Menschen starben und Saint-Pierre, das kulturelle Zentrum Martiniques, ausgelöscht wurde, fand auch das größte Schauspielhaus der französischen Antillen sein tragisches Finale. Heute ist es eine Gedenkstätte, der *lieu de mémoire* der vergangenen Größe von Saint-Pierre.



## 2. Kreolische Entwürfe

Wie überall in der Karibik war auch auf den Antillen das Theater nicht nur Vermittler europäischer Kulturmuster, sondern auch ein möglicher Initialort politischer Veränderungen. So wurde die folgenreiche Nachricht von der französischen Revolution noch vor ihrem offiziellen Eintreffen im Schauspielhaus von Saint-Pierre symbolisch übermittelt, als Anfang September 1789 ein Fremder mit der *cocarde tricolore* am Hut den Zuschauerraum betrat und damit ein neues 'Gesetz' einleitete: innerhalb kurzer Zeit fand sich kein Theatergänger mehr, der nicht die Schleife trug. Im (noch französischen) Port-au-Prince erfolgte die offizielle Übergabe der Kokarde durch den Gouverneur an den obersten Militär in der Theaterloge, eine Woche später warfen die Zuschauer das Revolutionselement auf die Bühne und verhinderten die Aufführung solange, bis alle Schauspieler es anlegten. Das Symbol einer neuen politischen Identität wurde somit über den Theaterraum und theatrale Gesten in die koloniale Gesellschaft eingeführt. Die performative Implantierung der bildhaften Repräsentativität der Kokarde, welche die französische Revolution zur neuen Regel machte und fortan ihre Akzeptanz repräsentierte, war an keinem anderen Ort besser zu vollziehen als im "Theater als Medium des Sehens" (Röttger 2003: 33).

Es gab aber auch kritischere Momente: 1829 entwickelt sich in dem gerade erst wiedereröffneten Schauspielhaus von Saint-Pierre aus Streitigkeiten über die koloniale Rechtssprechung und die Sklaverei eine Theaterschlacht, die sich auf der Straße fortsetzen und zu längeren Unruhen im Land führen sollte. Das Theater wurde daraufhin geschlossen. Ferner deutet der rigorose Regelkatalog für Theateraufführungen aus dem Jahr 1881<sup>5</sup> darauf hin, wie sehr die Kolonialverwaltung im Theater eine Gefahr für die Ordnung der sich politisierenden Gesellschaft sah.

Weder die mehr oder weniger antikoloniale Stimmung noch die intensive Rezeption der europäischen Kultur schienen jedoch die Bevölkerung der französischen Antillen zu einer *eigenen* Theaterproduktion inspiriert zu haben. 1883 beklagte ein Politiker in der Zeitung *Les*

---

5 Hier wurden der Theaterbau, seine Betreibung, die richtige Kleidung, das korrekte Verhalten der Besucher, die Ahndung von Vergehen usw. bis ins Detail festgelegt (Gouverneur de la Guadeloupe 1884).

*Antilles* "Ce qui manque à ces dispositions heureuses [le climat et la nature], c'est la culture, c'est le développement" (Anonym 1883: 2). Sein Ruf blieb ungehört, auf Martinique ist für das gesamte Jahrhundert kein einziges Drama nachweisbar; allein für Guadeloupe lassen sich die einheimischen Entwürfe einer *opéra comique*, einer *Farce* und eines Duetts mit dramatischem Charakter nennen. Warum fehlen auf den französischen Inseln – im Unterschied zu ihren romanischsprachigen Nachbarinnen Cuba und Puerto Rico – weitere Nachweise für eigene Theaterentwürfe? Eine Antwort lässt sich natürlich im Hinweis auf die viel geringere Größe der Inseln und die entsprechend kleinere Bevölkerung geben. Viele Oberschicht-Kreolen blieben nach ihrem Studium in Frankreich, bot die Metropole doch unvergleichbar bessere Entwicklungsmöglichkeiten als die agrarisch geprägten Inselgesellschaften mit ihren kleinstädtischen Zentren. Charles Joseph Lœillard d'Avrigny (\*1760) aus Martinique und die in Guadeloupe geborenen Dumanoir (i.e. Guillaume François Pinel, \*1803), Guillaume Guillon Lèthière Julien de Mallian (\*1805, Guadeloupe) und Alexandre Privat d'Anglemont (\*1815), sie alle waren an französischen und nicht antillischen Bühnen tätig und erfolgreich.

Die schlechte Überlieferungslage muss ferner nicht bedeuten, dass auf den französischen Antillen keine weitere Dramenproduktion erfolgte. Nicolas (1974) und Chauleau (1994) betonen, dass – wie überall in der Region – auch hier im 19. Jahrhundert einheimische Stücke auf die urbanen und ruralen Bühnen gebracht wurden, was, wenn auch nur in sehr wenigen Fällen belegbar, mehr als wahrscheinlich ist. Mit Sicherheit wird auch die unterprivilegierte Gruppe der marginalisierten, afrikanischen oder mestizischen, mehrheitlich analphabetischen Bevölkerung Theateraktivitäten entwickelt haben. Es ist zu vermuten, dass sie, wie ihre Nachbarn in den spanischen Kolonien, im halböffentlichen Raum eine kreolische Fest- (und Widerstands-)Kultur mit theaterhaften Inszenierungen, Musik- und Tanzveranstaltungen, den Auftritten der *conteurs créoles* (auf afrikanische Traditionen zurückgehende Geschichtenerzähler, Chamoiseau/Confiant 1991: 56ff.) ausbildeten – viele Belege hierfür existieren jedoch nicht. Erst im Kontext der *négritude*-, *antillanité*- und *créolité*-Bewegungen (z.B. Aimée Césaire, Franz Fanon, Edouard Glissant und Maryse) wird das franco- und kreolophone Antillentheater genügend politisches Gewicht und

kulturelle Resonanz finden, um in die offiziellen Diskurse aufgenommen, rezensiert, verschriftlicht und verlegt zu werden.

### 3. Paul Baudot

Glücklicherweise verfügen wir heute jedoch über drei dramatische Entwürfe, die im 19. Jahrhundert von Paul Baudot (1801-1870) in Pointe-à-Pitre verfasst wurden. Baudot, dessen Eltern französischer Herkunft waren und der als Jurist eine Karriere innerhalb der Kolonialverwaltung machte, war ein vielseitiger Schriftsteller, der in kreolischer Sprache schrieb. Der “Épistolair, chansonnier, critique, philosophie, conteur, fabuliste, [...] auteur dramatique”<sup>6</sup> publizierte unter dem Pseudonym “Fondoc” oder ließ seine zeitkritischen, mit Karikaturen versehenen Entwürfe unter Freunden auf der Insel zirkulieren (Martin 1980a: X). 1866 erhielt er eine Ehrenmedaille für seine Verdienste in der Bekämpfung der Cholera-Epidemie der Vorjahre, legte jedoch kurze Zeit später sämtliche Ämter nieder, vermutlich aufgrund von ideologischen Konflikten mit seinen Vorgesetzten (Martin 1980a: Xf.). Eine Gesamtausgabe seiner Texte wurde erstmalig 1923 – unter Anfügung einer französischen Übersetzung – von Maurice Martin besorgt.

Die Stücke, die das einzige Zeugnis der verloren gegangenen frühen kreolischen Theaterkultur Guadeloupes sind, wurden bislang von der Forschung nicht wahrgenommen. Baudot, im frühen 20. Jahrhundert in den Rang des “sublime Conteur national” und “l’unique et véritable poète créole” erhoben (Martin 1980a: VII, IX), findet keine Erwähnung im Lexikon der *Hommes célèbres de la Caraïbe* (Carreda 1993), vergeblich sucht man ihn im *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane* (Corzani 1999). Monographien über sein Werk sind mir ebenso wenig bekannt wie theaterwissenschaftliche Einzelstudien.<sup>7</sup> Wie im Folgenden gezeigt wird, gibt Baudots Werk

6 So ein zeitgenössischer Kommentar; zitiert in Martin (1980a: X).

7 Die improvisierte Anthologie von Laureen Bade (o.J.), die für die *Médiathèque Caraïbe Bettino Lara* von Basse-Terre Fotokopien von antillischen Theaterstücken zusammenstellte, enthält keine theaterwissenschaftliche Analyse der Dramen. Edmond Bambuck, der 1980 eine Faksimile-Ausgabe von Baudots *Œuvres complètes* (1923) einleitet, kommentiert *Fondoc et Thérèse* in zwei Sätzen. Bangou widmet Baudot in seiner dreibändigen Geschichte Guadeloupes immerhin eine anerkennende Fußnote (Bangou 1987: 205). Martin wiederum begründete

Aufschluss über ein antillisches *théâtre populaire*, das die europäische Theatertradition um afrikanische und karibische Muster erweiterte und in karnevalesker Weise die dominanten Kolonialdiskurse formal wie inhaltlich zu subvertieren wusste.

#### 4. *Fondoc et Thérèse*

*Fondoc et Thérèse* ist die umfassendste Dramendichtung Baudots, ein Libretto zur gleichnamigen *opéra en un acte*, für die Baudot ebenfalls die Musik komponierte und die er im März 1856 mit großem Erfolg in Basse-Terre uraufführte: “*Fondoc et Thérèse* [...] emporta, de l’avis de tout le monde, les succès les plus grands et les plus mérités” (Belmont, zit. in Martin 1980a: X).

Zur Handlung: In der ersten Szene tritt Thérèse, ein einfaches schwarzes Mädchen, auf die Bühne und klagt auf Kreolisch sein Liebesleid, hat sich doch der Mann ihres Herzens, Fondoc, von ihr abgewandt:

Raziés, flers, ravinage,  
Pieds bois, grand pieds cocos,  
Canal en bas feuillage,  
Tout ça dans li ripos.  
Toutt zétouèles en pile,  
La line ka clairé,  
Yo toutt bien tranquille,  
Moin gnone ka pléré  
(Baudot 1980a: 96).

Halliers, fleurs, ravins,  
Arbres, grands cocotiers,  
Canal sous le feuillage,  
Tout est dans le repos.  
Toutes les étoiles se groupent,  
La lune éclaire,  
Elles sont toutes bien tranquilles,  
Moi seule pleure  
(Baudot 1980a: 97).

Den zeitgenössischen kreolischen Zuschauern müssen viele Aspekte dieses Auftakts vertraut und fremd zugleich, im wörtlichen Sinne “komisch” vorgekommen sein. Die ungewohnte Bühnendekoration, die nicht die europäische, sondern die heimische Flora des “fin fond Bail-largent” abbildete, das Liebesleid eines einfachen Mädchens, das sich eminent romantischer Symbole (Natur, Nacht, Fluss, Mond, Sterne) bediente, die es im damals als inkorrekt und kulturlos geltenden *Créo-*

---

1923 das Schweigen um Baudot mit den wenig prestigevollen Genres, derer sich der Autor bediente: “ici comme ailleurs, les gens instruits, les *intellectuels*, ont jeté le dédain de l’oubli sur ces innocentes et ravissantes chimères” (Martin 1980a: VII). Angesichts der Forschungsaktivitäten der letzten zwei Jahrzehnte, in denen die kreolische Literatur und auch ihre Gründungstexte in das Interesse der Frankoromanistik gerückt sind, überrascht es sehr, dass Baudot bis heute übersehen wurde.

le (Schnepel 2003) ausdrückte, und schließlich der Anblick einer Opernsängerin afrikanischer Herkunft (möglicherweise durch eine *blackface*-Figur dargestellt),<sup>8</sup> all das wird eher zum Verlachen als zum Einfühlen in die Figur beigetragen haben.

Der dramatische Konflikt intensiviert diese provokativen Durchkreuzungen von europäischen Kulturzeichen mit karibischen und afrikanischen, als Mabial, ein alter Voodoo-Priester, auftritt, der in einem ungeschickten Tröstungsversuch Thérèse mitteilt, nicht traurig zu sein, denn Fondoc habe sie wegen einer "grande dame sucrière", die ihm viel Geld gab, verlassen: "Pou gnon grand dame sicirère/ Qui ba li en pile l'argent".<sup>9</sup>

Mit diesem erotisch-ökonomischen Werben einer Zuckerbaronin um einen schwarzen Mann bringt Baudot eines der größten Tabus der kolonialen Gesellschaften auf die Bühne: Zwar waren (die mehrheitlich gewaltsamen) Sexualkontakte zwischen weißen Männern und farbigen Frauen koloniale Realität (Hooks 1982), die erotische Beziehung *weißer Frauen* zu *schwarzen Männern* wurde jedoch zum Erhalt der kolonialen Hierarchie und zur Sicherung einer hellhäutigen Nachkommenschaft mit allen rechtlichen und moralischen Mitteln unterbunden (Martínez Alier 1989).

Dabei reproduziert Baudot durchaus das *rassistische* Modell der dichotom organisierten Beziehungen, indem er das Subjekt des Begehrens als 'weiß', das Objekt des Begehrens als 'schwarz' definiert. Die zeitgenössischen Gender-Diskurse jedoch subvertiert er in zweifacher Hinsicht. Die öffentlich behauptete Lust der europäischen Frau auf den afrikanischen Mann unterläuft die zeitgenössischen europäischen Weiblichkeitsentwürfe, die als Ideal und Realität die weibliche Begehrenslosigkeit ausgaben. Darüber hinaus verkehrt das Stück in skandalöser Weise die damals proliferierenden Diskurse der Prostitution, in denen der Mann der Kunde, die Frau die Prostituierte zu sein hatte: Hier erobert die reiche Plantagenbesitzerin den Arbeiter Fondoc allein mit der Macht des Geldes.

8 Es lässt sich nicht rekonstruieren, wer die Rollen ausführte. Gegen eine Besetzung durch Schwarze spricht, dass diese in der damaligen Zeit keine professionellen Gesangsausbildungen erhielten.

9 "Pour une grande dame sucrière/ Qui lui a donné beaucoup d'argent" (Baudot 1980a: 98f.).

Dennoch ist die kleine Oper weit davon entfernt, diese Subversionen zu befürworten. Das mehrfache Skandalon des Auftakts (‘sex-süchtige Zuckerbaronin prostituiert schwarzen Mann, schwarze Frau und Voodoo-Priester benennen und kritisieren dies in aller Öffentlichkeit’) wird in der dritten Szene in eine der zentralen Gesellschaftsdebatten des 19. Jahrhunderts überführt: Thérèse verurteilt in einer Arie die Materialisierung von Liebesbeziehungen und eröffnet damit die Verhandlung über Materialismus und Gefühl, Geldehe und Liebesheirat, über sozialen Aufstieg, der entfremdet, und das Sich-Fügen in die soziale Ordnung, bei der man sich treu bleibt.

Unmittelbar bevor die zweite Hauptfigur – Fondoc – erscheint, sind die Zuschauer Zeugen eines weiteren dramaturgischen Novums: der Repräsentation afrikanischer Riten an dem Ort, der *par excellence* den eurozentristischen Kulturrahmen der französischen Antillen repräsentiert: auf der Theaterbühne der städtischen Kolonialelite. Nach der dreifach wiederholten, simplen aber weisen Aufforderung an Thérèse, Fondoc fortan zu ignorieren – “L’amou tant con gnon vié tison;/ Fo cogné-li pou li souè bon”<sup>10</sup> –, übt Mabial einen Zauber auf Fondoc aus: “Mabial kallé fè gnong guicoc”.<sup>11</sup> Das Ritual hatte aber wohl kaum bedrohlich zu wirken, sieht die Regieanweisung für das Figurenspiel nichts als “quelques contorsions”, ein paar Zuckungen, vor (Baudot 1980a: 106).<sup>12</sup>

Das gespannte Warten auf Fondoc, der erst in der sechsten Szene die (leere) Bühne betritt, wird sich in Gelächter gelöst haben. In grotesker Weise mit Requisiten weißer Festtagskleidung ausgestattet – einer zu engen Krawatte, einem zu großen, hässlichen Hut, drückendem Schuhwerk und einschnürenden Handschuhen – bietet Fondoc ein lachhaftes Bild fehlschlagender sozialer Transgression. Doch anders als die *negros catedráticos* des kubanischen *bufo*-Theaters<sup>13</sup> setzt Fondoc die misslingende Imitation des weißen Kolonialstils (der hier *en passant* ebenfalls ironisiert wird) wegen grundsätz-

10 “L’amour est comme un vieux tison;/ Il faut le secouer pour qu’il soit bon” Baudot (1980a: 104f.).

11 “[...] je vais faire un sortilège” (Baudot 1980a: 106f.).

12 Die Regieanweisungen sind in französischer Sprache gehalten.

13 Vgl. zur ambivalenten, zugleich rassistischen und subversiven Praxis der Volkstheaterfigur des “schwarzen Professors” Reinstädler (2003).

licher Bedenken nicht fort: “L’ô et l’argent, ça plein tintoin./ Dans grand moun e, fo trop di soin [...]”.<sup>14</sup>

Setzt man Fondocs Einsicht in Beziehung zu dem Voodoo-Zauber Mabials, so führt hier der afrikanische Ritus nicht, wie üblich, zu Ekstase, unkontrollierbarer Entgrenzung, ja gesellschaftlicher Destabilisierung,<sup>15</sup> sondern im Gegenteil zur Entzauberung der Figur, die sich in die soziale (geschlechtliche und ethnische) Ordnung, aus der sie getreten war, erneut einfügt:

Moin pas besoin richesse,  
Pa plis qui grand maîtresse:  
Ça ka baille tristess.  
Vaut mié jène négresse,  
Pou moin qui plein tendresse  
Et qui tini sagesse  
(Baudot 1980a: 108).

Je n’ai pas besoin de richesse,  
Pa plus que grande maîtresse:  
Cela engendre la tristesse.  
Il vaut mieux jeune négresse  
Qui, pour moi, est plein de tendresse  
Et qui a de la sagesse  
(Baudot 1980a: 109).

Bevor sich die Liebenden in der zehnten und letzten Szene zum Standesamt aufmachen, schafft Baudot durch retardierende Handlungsmomente Raum für weitere Visualisierungen der sich herausbildenden hybriden Antillenkultur. Der intrigante Mabial erzählt Fondoc, Thérèse liebe nun einen schönen, jungen, weißen Offizier und führt, angeblich um Thérèses Liebe zurückzubringen, eine weitere Hexerei auf der Bühne aus: “Il fait un charme qui consiste dans un grand rond qu’il trace à terre, autour duquel il danse en faisant des contorsions et en chantant: Au zozì en zozo soum! Sola bi qui minnìmin mamin” (Baudot 1980a: 112). “Die Artikulation von Unsinn ist die Anerkennung eines angstbesetzten, widersprüchlichen Ortes” schreibt Homi Bhabha (2000: 184). Anders als die *brujos* im kubanischen Volkstheater Ende des Jahrhunderts, deren Magie u.a. durch die Latinisierung ihrer Zaubersprüche vom Afrikanischen ins Europäische überführt und entschärft wird, lässt Baudot hier trotz aller Verharmlosung des ‘Unheimlichen’ einer Sprache Raum, die für die Zuschauer unentzifferbare Signifikanten ohne Signifikate waren. Der koloniale Diskurs, verankert im “dialektischen und disziplinären Sinn kultureller Refe-

14 “L’or et l’argent, c’est plein d’ennuis./ Dans le grand monde, il faut trop de soin [...]” (Baudot 1980a: 106f.).

15 Zum Zusammenhang von Voodoo und *marronage* verweise ich auf Trouillot (1971).

renz und Relevanz" (Bhabha 2000: 190), verliert in diesen Momenten seine Definitionsmacht.

Diese Konfrontation mit dem 'Jenseits' der kolonialen Ordnung, der afrikanischen Kultur, intensiviert sich mit dem Auftritt einer Trommlergruppe, die auf "instruments du pays, tels que: tambours de basque, tambours, bamboulas, baguettes, bagata" (Baudot 1980a: 120) afrikanische und karibische Rhythmen spielt und in den Refrain "Au zozo en zozo zoom" einstimmt. Mabials und Thérèses gemeinsamer Tanz einer afro-karibischen *bamboula* beendet das Stück.

Nach all diesen Verkehren der zeitgenössischen Hierarchiediskurse ist das Ende mehr als versöhnlich an den europäischen Moraldiskursen orientiert: Die Liebe siegt über die Prostitution, das Gefühl über das Geld, und die Akzeptanz des eigenen sozialen Orts über den korrumpierenden Aufstiegswillen. Der schlussendliche Rat des Magiers richtet sich an beide Geschlechter, die zur Tugend ermahnt werden, denn "Tout est pédi/ sans la vèti".<sup>16</sup>

Die revolutionären Umkehrungen vom Beginn des Stücks sind damit weitgehend aufgehoben. Die Überschreitung von 'Standesgrenzen' wird am Ende aufgehoben, hier stabilisiert das romantische Liebesideal den hierarchischen Rassendiskurs. Männliche Treue und weibliche Tugend siegen über das skandalöse, von (schwarzer) Prostitution und (weiblicher) Lüsternheit bestimmte Begehrensmodell. Und doch wirken einige emanzipatorische, postkoloniale Provokationen nach: In seiner Präsentation von Farbigen als Protagonisten von Kulturinszenierungen verleiht Baudots *Opéra* den ethnisch Marginalisierten einen Subjektstatus, den der koloniale Diskurs radikal verneint. Die Integration afrikanischer bzw. karibischer Kulturelemente (Musik, kreolische Sprache, Körper, Kleidung), die als auditive und visuelle Zeichen der Differenz der sprachlichen Logik des Kolonialdiskurses Widerstand leisten, bezeugt, dass die sich längst vollziehende kulturelle Hybridisierung der französischen Antillen bereits Mitte des 19. Jahrhunderts die so aufwändig 'rein' okzidental gehaltene Bühnenszenierung erfasst hat.

---

16 "Tout est perdu/ Sans la vertu" (Baudot 1980a: 124f.).



## 5. *Procès codaine*

Zur politischen Satire ist das kleine Stück *Procès codaine* zu zählen, das weder Datum noch Aufführungshinweise enthält und mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit wegen der strengen Kolonialzensur nie inszeniert wurde. Es handelt von einer fabelhaften Gerichtsverhandlung, bei der alle Anwesenden durch Tiere verkörpert werden. Der Vorsitzende *Zamba* ist ein Elefant, seine Richter sind Kaninchen, Wolf, Fuchs und Katze, der Staatsanwalt ein Affe, der Justizbeamte ein Zicklein, der Saaldiener ein Hund, die Verteidigung übernimmt *Maitre Pintade*, das Perlhuhn. Gegenstand des Prozesses ist die Anklage gegen den Politiker *Coq d'Inde*, auch "Compè codaine" oder "Compère le Dindon" genannt,<sup>17</sup> der des Wahlbetrugs bezichtigt wird.

Als wort- und klagenreiche Zeugen für dieses betrügerische Vorgehen werden Madame Vache, die Schildkröte Molocoye, die Meeresspinnenschnecke Lambis und Zagaya, die kleine Felsenkrabbe, angehört. Was *Coq d'Inde* versprach, aber nicht beschaffte, waren *crinoline*, Spitzen, Hut und Sonnenschirm, eine Armbanduhr, ein Reitpferd, Gold und Macht. Die Verteidigung adelt das Verhalten des Angeklagten, der nach dem Vorbild der Großen dieser Welt gehandelt habe:

Ka li fè? Wh! ça toute mounne ka fè si la tè./ ça tous lés empirès, lés saints, lés plis grands rois/ Fè pou té mérité lés postes di grand choix:/ [...] Ka li mounne, con li, ka goumé, ka crié./ Ka menti pou trapé l'ò, l'agent et bon place.<sup>18</sup>

Die Richter hingegen plädieren nicht ohne Eigennutz dafür, *Coq d'Inde* bei lebendigem Leibe zu verspeisen.

Am Ende entscheidet der Präsident *Zamba* jedoch mit einer überraschenden Fremd- und Selbstanklage auf Freispruch, welcher ebenso überraschend von allen mit gegenseitigem Schulterklopfen gebilligt wird.

Für seine scharfe Kritik am korrupten kolonialen Justizsystem, an der Naivität der Wähler und der Verlogenheit der Politiker erweitert

17 *Coq d'Inde*, "indi(ani)scher" Hahn, lautete der zeitgenössischen Spitzname für hohe, unpopuläre Kolonialbeamte (vgl. Martin 1980b: 216).

18 "Qu'a-t-il fait? Oh! ce que tout le monde fait sur la terre./ Ce que tous les empereurs, les saints, les plus grand rois/ Ont fait pour mériter les postes de grand choix [...]/ Car le monde, comme lui, se bat, crie./ Ment pour avoir l'or, l'argent et bonne place" (Baudot 1980b: 149, 153).

Baudot das europäische Inventar der Fabelfiguren um afrikanische oder karibische Tiere wie den Elefanten, das Perlhuhn oder die Felsenkrabbe. Damit schlägt er die Brücke zur oralen Erzählliteratur des karibischen Geschichtenerzählers, dem *Griot* (auch *conteur créole* oder Zamba [!] genannt), der in seinen afro-karibischen Fabeln Tierfiguren in den problematischen Sozialbeziehungen der Kolonialgesellschaft agieren ließ (Condé 1978).

## 6. *Monsieur et Madame Fondoc sur leur natte*

Das dritte Stück, *Monsieur et Madame Fondoc sur leur natte dans leur case du fin fond Baillargent (Au douvant jour)*, ist eine kleine Farce, die vom Verfasser als Chanson bezeichnet wird und ein Duett darstellt. Das Thema ist eine pikante Version des klassischen *Vanitas*- bzw. *Carpe-Diem*-Motivs, stellt doch Madame Fondoc in immer neuen deftigen Anspielungen die (guten) alten, leidenschaftlichen Zeiten der tänzerischen wie sexuellen Kondition ihres Mannes, den (traurigen) neuen, unfreiwillig keuschen Verhältnissen gegenüber, bis Monsieur zum Gegenangriff übergeht und Madame mit einem Hinweis auf die schwindende Festigkeit ihrer Rundungen zum Schweigen bringt. Den zeitgenössischen europäischen Diskursen der Disziplinierung des Körpers und seiner Triebhaftigkeit wird hier das Ideal einer kraftvollen Sexualität der Jugend entgegengesetzt, die es ausgiebig zu leben gilt, solange dies möglich ist. Dem kleinen Duett folgt eine "Réflexion de l'auteur", in welcher der Autor den jungen Frauen empfiehlt, die sich bietenden Gelegenheiten der körperlichen Hingabe zu nutzen, bevor es dafür zu spät sei:

Ti chanson-là ka fè zantes vouè,  
Médames,  
Coument ménage ka touné gnon jou.  
Di fé ka fè dés bien belles flammes,  
Di fè ka mô, ka fini con l'amou.

Avant, Médames, la fouti vieilles

Vini dolé, couappé-zôtes à grands  
coups,  
A grands coups,  
Profité bien di la jinesse,  
Chongé coument lés doux mou-  
ments sont cous.

Cette petite chanson vous fait voir,  
Mesdames,  
Comment le ménage tourne un jour.  
Le feu fait de bien belles flammes,  
Mais le feu meurt, finit comme l'a-  
mour,  
Avant, Mesdames, que la foutue  
vieillesse  
Vienne vous doler, vous frapper à  
grands coups,  
A grands coups,  
Profitez bien de la jeunesse,  
Songez comment les doux moments  
sont courts.

Ou a beau touné, viré sans dissi  
dissous,  
Fo assoliment ou vini là malgré ou  
(Baudot 1980c: 162).

On a beau tourner, virer sens dessus  
dessous,  
Il faut absolument en arriver là mal-  
gré vous (Baudot 1980c: 163).

Greift Baudot hier auf die lange abendländische Tradition der *Vanitas*- und *Carpe-diem*-Motive zurück, so ist der eindeutig sexuelle Bezug dieses dritten Stücks eine klare Innovation, kennt das übrige romanischsprachige Theater der Antillen eindeutige Thematisierungen von Sexualität nicht vor Jahrhundertende. Damit kann eine Korrektur bisheriger Annahmen vorgenommen werden: Entgegen der Feststellung von Chamoiseau/Confiant (1991: 92ff.), ungeachtet der allgegenwärtigen Sexualisierung der kolonialen Situation habe es in der Literatur der französischen Antillen bis in die 1890er Jahre keine sexuellen Anspielungen gegeben, deutet Baudots *M. et Mme Fondoc* darauf hin, dass körperliches Begehren durchaus schon sehr viel früher ein explizites Thema literarischer Arbeiten, ja von szenischen Darbietungen war.

In karnevalesken Verkehungen setzte Baudots kleines Dramenwerk den eurozentrischen, spätkolonialen (Theater-)Verhältnissen seiner Zeit deutliche Akzente entgegen und eröffnete innerhalb des transatlantischen Kulturtransfers einen 'devianten' Vektorraum in Richtung Afrika. Seine Verschränkung europäischer Muster mit der kreolischen Sprache, karibischen *settings*, Figuren und Themen, die auch afrikanische Kulturanteile zitieren, lässt darauf schließen, dass sich auf Guadeloupe in den 1850er Jahren auch innerhalb der weißen Bevölkerung eine dezidiert *kritische* Haltung zum eurozentristischen Kultur- und Politikkonzept ausdifferenzierte. In Baudots spielerischen, wegen ihrer Schärfe notwendig an die Komik gebundenen Kritik an sexuellem Missbrauch, Verwaltungswillkür und Wahlbetrug ist die kreolische Sprache der Hauptvermittler einer karibischen Kultur, in der die *eigene* Lebenswelt und die Vielfalt ihrer kulturellen Bezugspunkte ins Zentrum der Inszenierung rücken.

Das Theater auf den französischen Antillen des 19. Jahrhunderts bündelte somit die konkurrierenden, sich überschreitenden oder miteinander verflechtenden Identitätsdiskurse der Zeit, die vornehmlich zwischen den französischen, europäischen und karibischen, aber auch afrikanischen Imaginationsräumen, zwischen feudalen und republikanischen, zwischen elitären und populären Konzepten, zwischen kolo-

nialen, anti- und postkolonialen Positionen, zwischen Sehnsucht nach dem Boulevard und selbstbewusster Herausbildung einer kreolischen Kultur changierten. In der lateinamerikanischen "ciudad letrada" der Kolonialzeit ist das Theater nicht so sehr, wie Angel Rama es 1984 darstellte, ein Medium der Wissensverwaltung von vielen. Vielmehr korrespondiert mit jener *cité des lettres* des 19. Jahrhunderts eine *société th   trale*, die verschiedene Versionen ihres Selbstverständnisses probte und auch auf den *französischen Antillen* ein nomadisierendes Spiel interkontinentaler, 'trans-euro(p)-amerikanischer' Bezugnahmen initiierte.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Baudot, Paul ([1923] <sup>3</sup>1980a): "Fondoc et Thérèse. Présenté pour la première fois au th   tre de la Basse-Terre le dimanche 9 mars 1856". In: Baudot, Paul: *C  uvres créoles*.   bers. von Maurice Martin. Basse-Terre: Association des amis de la Bibliothèque centrale de prêt de la Guadeloupe, S. 94-131.
- ([1923] <sup>3</sup>1980b): "Procès codaine". In: Baudot, Paul: *C  uvres créoles*.   bers. von Maurice Martin. Basse-Terre: Association des amis de la Bibliothèque centrale de prêt de la Guadeloupe, S. 132-157.
- ([1923] <sup>3</sup>1980c): "Monsieur et Madame Fondoc sur leur natte". In: Baudot, Paul: *C  uvres créoles*.   bers. von Maurice Martin. Basse-Terre: Association des amis de la Bibliothèque centrale de prêt de la Guadeloupe, S. 158-163.

### Sekund  rliteratur

- Adélaïde-Merlande, Jacques (1994): *Histoire générale des Antilles et des Guyanes. Des Pr  colombiens    nos jours*. Paris:   ditions caribéennes.
- Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Editions.
- Anonym (1862): "Théâtre de la Pointe-  -Pitre". In: *Le commercial*, 5, 3, S. 1f.
- (1883): "Nos artistes". In: *Les Antilles*, 22, 8, S. 2.
- Bade, Laureen (Hrsg.) (o.J.): *Répertoire du théâtre antillais*. Basse-Terre: Média-thèque Caraïbe Bettino Lara.
- Bangou, Henri (1987): *La Guadeloupe*. Band 2: *Les aspects de la colonisation (1848-1939) [1962]*. Paris:   ditions L'Harmattan.
- Bhabha, Homi K. (2000): "Die Artikulation des Archaischen. Kulturelle Differenz und kolonialer Unsinn". In: Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, S. 181-206.
- Burand, Albanie (2002): *La vie politique    Saint-Pierre de la Martinique de 1848    1902*. Matoury: Ed. Ibis rouge.

- Carreda, Bruno (Hrsg.) (1993): *Hommes célèbres de la Caraïbe*. Paris: Éditions Caraïbes.
- Chamoiseau, Patrick/Confiant, Raphaël (1991): *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. 1635-1975*. Paris: Éd. Hatier.
- Chauleau, Liliane (1979): *La vie quotidienne aux Antilles françaises au temps de Victor Schœlcher. XIXe siècle*. Paris: Hachette.
- (1994): *Il était une fois Saint-Pierre*. Fort-de-France: Société des amis des archives et de la recherche sur le patrimoine culturel des Antilles.
- Condé, Maryse (1978): *La civilisation du bossale. Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- Corzani, Jack (Hrsg.) (1999): *Dictionnaire encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, 6 Bde. Paris/Fort-de-France/Pointe-à-Pitre: Éditions Désormeaux.
- Delaunay-Belleville, Paule/Léger, Jacqueline (2002): *Le théâtre de Saint-Pierre, 1786-1902. Commémoration du centenaire de l'éruption de la Montagne Pelée (1902-2002)*. Fort-de-France: o.V.
- Geggus, David (1996): "The Slaves and Free Coloreds of Martinique During the Age of the French and Haitian Revolutions. Three Moments of Resistance". In: Paquette, Robert L./Engerman, Stanley L. (Hrsg.): *The Lesser Antilles in the Age of European Expansion*. Gainesville: University Press of Florida, S. 280-301.
- Gouverneur de la Guadeloupe (1884): "Arrêté du gouverneur de la Guadeloupe déterminant les conditions de l'ouverture et de l'exploitation des théâtres, du 23 juin 1881". In: *Bulletin officiel de la Guadeloupe. Contenant les actes du Gouvernement de la Colonie et ses dépendances pendant l'année 1881*. Basse-Terre, S. 406-412.
- Halbwachs, Maurice (1935): *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- Hooks, Bell (1982): *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*. London: Pluto Press.
- Isert, Paul Erdmann (1788): *Paul Erdmann Isert's Reise nach Guinea und den Caribäischen Inseln in Columbien, in Briefen an seine Freunde beschrieben*. Kopenhagen: Morthorst.
- Jackob, Alexander/Röttger, Kati (2004): "Die Welt als Bild und Vorstellung: Wagners Bayreuth und 'Ring' in Stuttgart 2000". In: *Thewis. Electronic Review*. Internetzeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Schwerpunktheft "Intermedialität", 1, Oktober, S. 1-25.
- Martin, Maurice ([1923] <sup>3</sup>1980a): "Préface". In: Baudot, Paul: *Œuvres créoles*. Basse-Terre: Association des amis de la Bibliothèque centrale de prêt de la Guadeloupe, S. VII-XI.
- ([1923] <sup>3</sup>1980b): "Annotations". In: Baudot, Paul: *Œuvres créoles*. Basse-Terre: Association des amis de la Bibliothèque centrale de prêt de la Guadeloupe, S. 216-223.
- Martínez Alió, Verena [Stolcke] ([1974] 1989): *Marriage, Class and Colour in Nineteenth-Century Cuba. A Study of Racial Attitudes and Sexual Values in a Slave Society*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

- Nicolas, Armand (1996a): *Histoire de la Martinique*, Bd. 1: *Des Arawaks à 1848*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- (1996b): *Histoire de la Martinique*, Bd. 2: *De 1848 à 1939*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- Nicolas, Maurice (1974): *Les grandes heures du Théâtre de Saint-Pierre*. O.O.
- Pérotin-Dumon, Anne (1996): "Free Coloreds and Slaves in Revolutionary Guadeloupe. Politics and Political Correctness". In: Robert L. Paquette/Engerman, Stanley L. (Hrsg.): *The Lesser Antilles in the Age of European Expansion*. Gainesville, Fla.: University Press of Florida, S. 259-279.
- Rama, Angel (1984): *La ciudad letrada*. New Hampshire: Edición del Norte.
- Reinstädler, Janett (2003): "Los negros catedráticos y el joven teatro bufo de Cuba: ¿Racismo colonial o representación híbrida?". In: Pohl, Burghard/Paatz, Annette (Hrsg.): *Texto Social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine. Homenaje a Manfred Engelbert*. Berlin: Edition Tranvía, Verlag Frey, S. 63-78.
- Röttger, Kati (2003): *Fremdheit und Spektakel im Theater als Medium des Sehens. Zur Bildpraxis und Politik des Sehens um 1800 und heute*. Unveröffentlichte Habilitationsschrift, Mainz.
- Saco, José Antonio ([1892] 2002): *Historia de la esclavitud en las colonias francesas*. Edition, Einführung und Anmerkungen von Orestes Gárciga Gárciga. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.
- Salavina, (i.e. Vigile Savane) (1986): *Saint-Pierre: la Venise tropicale (1870-1902)*. Paris: Éditions caribéennes.
- Schnepel, Ellen M. (2003): *In Search of a National Identity: Creole and Politics in Guadeloupe*. Hamburg: Buske.
- Thiébaud, Claude (1989): *Guadeloupe 1899: année de tous les dangers*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- Trouillot, Henock (1971): "La guerre de l'indépendance d'Haïti. I: les grands prêtres du vodou contre l'armée française". In: *Revista de historia de América* 72, S. 259-327.
- Wehinger, Brunhilde (1988): *Paris – Crinoline. Zur Faszination des Boulevardtheaters und der Mode im Kontext der Urbanität und der Modernität des Jahres 1857*. München: Fink.